

***Presentazione “Trittico delle cose Ultime”
di Giorgio Gualdrini
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche
6 ottobre 2023***

**Intervento di
ALESSANDRA RIZZI
Storica dell’arte autrice del libro
“Francesco Arcangeli scrittore”**



Ci troviamo davanti a tre capolavori. Si tratta infatti di un testo che compone un trittico attraverso Grünewald, Holbein, Raffaello con le loro rispettive opere: *La Crocifissione*, *il Cristo nella tomba*, *la Madonna Sistina*.

La scelta è stata fatta da Giorgio Gualdrini in relazione al viaggio, fisico e mentale, che lo ha portato a raggiungerle nei luoghi dove sono tutt’ora visibili e nei luoghi dove lo sono state in passato.

Le opere sono dettagliatamente descritte *dal vero*, e raccontate diffusamente nelle memorie che di queste si sono conservate nei documenti della loro storia. E parte integrante della loro storia, sulla quale l’autore si sofferma in modo particolare, è quella testimoniata da alcuni importanti scrittori che hanno tramandato il loro stupore, le loro vivide impressioni nell’incontro avuto con esse, effetto di un confronto diretto, di un’esperienza decisiva.

Un'opera inizia a vivere nel luogo in cui nasce ma può avere destino diverso da quello pensato all'origine della sua realizzazione, e la storia di per sé, proprio in quanto storia, porta spesso l'opera a percorsi e strade lontani da quelli immaginati dall'artista e dai committenti.

Habent sua fata libelli... oltre ai libri, anche le opere d'arte sono soggette ad un loro fato.

Il destino rispettivo di queste opere s'intreccia dunque con quello degli uomini che con queste hanno avuto a che fare. Sono uomini contemporanei all'artefice che le ha prodotte, sono uomini che nel tempo le hanno protette e preservate da vicende belliche distruttive o uomini che le hanno collezionate e quindi conservate.

E poi, e qui sta forse il riscontro più interessante a posteriori, ricco di possibili intrecci, estetici ed etici, ci sono semplicemente gli uomini che le hanno *viste*, queste opere, e ne hanno avuto impressioni tali da farle vivere nel loro tempo e oltre il loro tempo, attraverso la loro stessa vita, poiché sono state viste la prima volta, e poi trattenute per sempre, nel loro vissuto.

Scrivono Elias Canetti nel suo discorso sulla missione dello scrittore tenuto a Monaco di Baviera nel gennaio 1976: "Per uno scrittore c'è la potenza delle figure che lo hanno investito e che, una volta insediatesi in lui, non cedono il posto. Sono figure che reagiscono attraverso di lui, come se di esse fosse fatto il suo essere. Queste figure (...) siccome *vivono* dentro di lui, rappresentano la sua resistenza alla morte".

Dalla lettura delle testimonianze che ci ricordano questa "folgorazione", avvenuta in tempi e luoghi diversi, possiamo evincere subito un fatto.

Le opere sono state viste in concreta presenza (che poi la memoria della loro rappresentazione sia stata coltivata e alimentata con riproduzioni è cosa che segue a posteriori). E questo è un elemento fondamentale.

Riflettiamo sullo statuto dell'opera. Un'opera (almeno in epoca moderna) è fatta, oggettivamente, di *materia*. *La Crocefissione* di Grünewald, come *la Madonna Sistina*, è un olio su tavola, *il Cristo nella tomba* di Holbein è anch'essa su tavola, ed è una pittura a tempera. Queste opere, fatte di materia colorata, hanno delle precise *dimensioni*, studiate in stretta sinergia con l'effetto che vogliono dare in rapporto a ciò che rappresentano. Rothko sosteneva che i dipinti di grande formato degli antichi maestri sono come drammi cui si prende parte in modo diretto. Si tratta dunque di opere *materiali* collocate in uno *spazio*. Spazio immaginario, certo, (il paesaggio per Grünewald, la tomba per Holbein e il cielo per Raffaello), ma spazio *costruito* per fingere una realtà in cui il riguardante possa collocarsi mentalmente come in uno spazio vero, vero come ciò che realisticamente viene appunto raffigurato. E che cosa vuole rappresentare l'artista nell'opera? Se stesso, in prima istanza. Ogni opera (discorso a parte, più complesso, è ovviamente quello delle icone) è infatti portatrice di uno stile in cui il significato personale, unico e irripetibile dell'artista che le produce è quello che si rispecchia in maniera riflessiva, altrettanto unica e individuale, nella visione che ne ha il riguardante, ed è esso stesso uno sguardo individuale, perché non esiste sguardo "assoluto", esiste lo sguardo unico di chi porta in sé esperienze singolari di vita, esperienze tali che rendono particolarissima e personalissima ogni visione in quanto ciò che si vede nell'attimo in cui si osserva è fondato su un intero tempo unico costituito da una frammentazione molteplice di altri mille attimi frazionati e stratificati di cose viste, e vissute. Le condizioni del riguardante possono essere le più diverse per età, provenienza geografica, preparazione culturale e sociale, e diversa è l'attitudine psicologica con cui nel momento in cui chi guarda, guarda ciò che lo rappresenta in quello stesso momento e in quel vedere si rivela, e forse anche si svela, il senso di ciò che all'opera è chiesto attraverso la risposta che l'opera dà, o può dare, e che comunque offre.

L'opera è dunque *temporale* per quello che in un tempo storico preciso è stato dato all'artista di rappresentare, ed è per questo che la si può definire per coordinate storiche, ma è anche *intemporale* per quanto continua ad esprimere, come *opera aperta*, nelle sue varianti date dalla contingenza esistenziale dell'osservatore... *Erlebnis* è il termine esatto per questo tipo di esperienza, quell'esperienza di vita che è il risultato concreto di uno spostamento di un

corpo nello spazio ma anche il liberissimo e fecondissimo moto d'animo che su questo spostamento si fonda.

L'autore del *Trittico* ci mette dunque a disposizione questo libro che rappresenta un cristallo prismatico in cui nelle diverse facce si riflettono e si leggono le vicende delle opere, la loro storia e la loro ricezione, ma soprattutto dimostra di essere, come autore, un riguardante scrupoloso, un osservatore attento e riflessivo, che con il proprio portato di vita, di esperienza intellettuale ed esistenziale, ci mette generosamente nella condizione di essere doppiamente partecipi della sua originale lettura delle opere, della sua personale visione del mondo, della sua -e ora anche della nostra- inesauribile ricerca sulle domande che le opere ci pongono, per l'arte e per la vita. Vorrei qui ancora citare Canetti che nel 1937 scrive, parlando di sé: "I quadri condizionano le nostre esperienze. Si incorporano in noi quasi come una terra che ci appartenga. A seconda dei quadri di cui siamo fatti ci è data in sorte una vita diversa".

Seguo ora sulle tre figure del trittico una linea che segna un punto d'incrocio tra loro. Se osserviamo le immagini decontestualizzate dal loro ambiente di provenienza e dalla loro storia -sostanzialmente scorporandole dalla loro identità originaria- possiamo osservare che il soggetto *Gesù* viene rappresentato, come infante, in braccio alla Madre, da Raffaello, come uomo torturato e crocefisso da Grünewald, come uomo deposto nel catafalco da Holbein.

E' dunque possibile porre in relazione aspetti diversi della storia che conosciamo nel divenire degli avvenimenti. Un'Alfa e un'Omega, dunque (ricordo che nell'altare di Isenheim viene rappresentata anche la Resurrezione).

L'autore che pone queste tre immagini sullo stesso piano figurativo attraverso il proprio racconto rende tale scelta coerentemente lecita non solo per lo studio approfondito e documentato che ha realizzato ma proprio grazie all'esperienza profonda che ne ha fatto, e ha reso così queste immagini *vive* in quanto per lui soggettivamente e necessariamente *vere*.



Intervento di
GIAN DOMENICO COVA
Biblista ed ebraista
Facoltà teologica dell'Emilia Romagna

Desidero proporre l'attenzione ad un aspetto particolare del *Trittico delle cose ultime. Grünewald Holbein Raffaello*, ad un tratto che lo attraversa nell'insieme sia a proposito delle tre opere sia per quelle che fanno loro corona nei molteplici riferimenti che vengono offerti. Suggestivo di guardare a come sono messi in rilievo quelli che potrebbero essere considerati meri spostamenti esteriori che le opere subiscono. A partire dai luoghi originari nel corso delle vicende storiche in cui sono coinvolte, o anche solo da una sala all'altra dei musei in cui furono a un certo punto destinate per la definitiva conservazione (spesso rivelatasi poi per nulla definitiva). Che non si tratti di banali spostamenti ma di quei *fata* or ora ricordati nella relazione che abbiamo appena ascoltato emerge nel libro da alcuni significativi commenti di autori che si sono dedicati a sondare il fatto come problema (Heidegger), ma anche da una certa terminologia che l'autore del *Trittico* assume per segnalare la portata non solo teorica: le opere *migrano*. Come suoni la metafora al nostro orecchio in questi giorni non è necessario sottolineare, tanto è grave e pervasiva la realtà delle migrazioni, in cui è palese che il migrare è effetto di cause potenti e non certo esito dell'iniziativa dei migranti. Le opere migrano nel senso che *sono fatte migrare*. Metafora dunque impegnativa, e certo presente non solo a proposito delle opere d'arte nelle indagini storico-critiche che le riguardano, o in museologia. Come tale la metafora è in effetti studiata in ricerche appropriate, e però nel considerarla mi è sembrato opportuno non sostare su possibili analogie tra la sorte di questi tre grandi testimoni dell'arte pittorica europea e la realtà delle migrazioni che ci angoscia ai nostri giorni. La sproporzione mi è sembrata troppo forte, e sarebbe oltraggioso paragonare la pur pericolosa traversata del lago di Garda per la *Madonna Sistina* nell'inverno del 1754 alle tragiche traversate del Mediterraneo cui assistiamo ai nostri giorni. Ho cercato allora un termine di paragone che risulti proporzionato e mi sembra di aver colto quello che non solo per analogia ma per pertinenza storica ambienta nel lungo periodo il migrare delle opere di cui il *Trittico* così attentamente si occupa.

Propongo di por mente alla lunga storia di queste tre immagini cristologiche (lo è anche la *Sistina*, sia per quel bambino Gesù che tanto toccò Schopenhauer e Grossman, sia perché Maria stessa non è senza Cristo) fin dalle originarie narrazioni dei vangeli che le fondano, pur nelle innumerevoli varianti delle tradizioni iconografiche così ben documentate nel *Trittico*. Queste narrazioni e i primi testi delle origini cristiane hanno rappresentato, a ben vedere, per un tempo relativamente breve l'unica stagione realmente aniconica della tradizione biblica ebraico-cristiana, prima che i testi divenuti canonici consentissero il dipanarsi della tradizione ebraica priva di immagini (con le eccezioni visive che pure la caratterizzano) e di quella cristiana dotata di immagini (con le eccezioni iconoclastiche che pure la caratterizzano) nelle quali ancora oggi ci troviamo. Per quest'ultima si può anzi notare che paradossalmente è stata la fissazione dei testi canonici dei vangeli a consentire la straordinaria ricchezza di rappresentazioni del Cristo che caratterizza la storia del cristianesimo e delle chiese, e che il *Trittico* appunto approfondisce anche con accenti propriamente iconologici oltre che iconografici.

Ma come nacquero quelle narrazioni? Quelle immagini e rappresentazioni letterarie non sono sorte dal nulla, pur nell'originalità della forma-vangelo rispetto ai testi biblici e al contesto culturale ellenistico del primo secolo. Non ho potuto evitare di ricordare il tratto profondo sotteso all'esegesi moderna e contemporanea propria della mia generazione, esegesi che si è a lungo dedicata a sondare non solo i testi, ma ogni aspetto delle culture contestuali alla

formazione della bibbia ebraica e in particolare la gran mole di reperti emersi nelle campagne di scavi nel vicino oriente tra ottocento e novecento, e in certa misura ancora in corso. Gli studi biblici sono stati in gran parte segnati da questa attenzione, con l'acquisizione di competenze specifiche o quanto meno per quella sensibilità che sappia discernere tra documenti e reperti indispensabili per interpretare i testi biblici e quelli di largo contesto. In ogni caso la ricerca biblica non si dedica solo al commento delle migrazioni di Abramo, Isacco e Giacobbe e poi di Israele nell'esodo e nel ritorno dall'esilio di Babilonia, ma anche al *migrare* degli innumerevoli testimoni materiali -un mondo di immagini- che l'archeologia ha messo e mette in luce in quelle terre. Sono considerati pertinenti alla ricerca biblica i due millenni circa che hanno visto quelli che possiamo considerare i prodromi e poi lo sviluppo del popolo ebraico e delle sue scritture, fino alle narrazioni dei vangeli e al formarsi della figura canonica di Gesù di Nazareth detto il Cristo. Dalle tavolette cuneiformi ai più raffinati prodotti in terracotta e in metalli preziosi (o anche vili), per vie commerciali o per scambio di doni o come bottino di guerra, furono secoli e secoli di *migrazioni di opere* che formarono culture e visioni del mondo, e diedero vita alle condizioni di possibilità dei testi biblici. Proprio come nei secoli successivi accadde (e accade) alle immagini visive del Cristo che hanno accompagnato (e accompagnano) quelle presenti nei testi del Nuovo Testamento. Due millenni prima e due millenni dopo, fino a noi oggi qui.

Siamo dunque dentro un'unica grande storia, di cui è possibile volta a volta conoscere e approfondire appena qualche segmento, e tuttavia è anche possibile allargare lo sguardo a più vasti territori quando ci si concentra su un tratto di questa lunga durata. Il rilievo che assumono nel *Trittico* gli spostamenti delle opere, da quello notissimo della *Sistina* dal convento di San Sisto in Piacenza alla Gemäldegalerie di Dresda fino a quelli ignoti ai più e qui giustamente documentati delle opere all'interno dei musei che le custodiscono: tale rilievo consente questa percezione della grande storia.

Sussiste certamente una differenza maggiore tra ciò che si evince di pertinente per la formazione delle tradizioni bibliche nei muti reperti egizi o mesopotamici o della terra di Canaan e ciò che la consapevole maestria artistica e teologica seppe elaborare nei secoli e ancora produce attorno alle immagini canoniche del Cristo. Sono in verità vera esegesi queste opere, non meno di quella scritta nei commentari.

E tuttavia, per la stessa natura delle arti visive, i *fata* che in ogni temperie investono anche le più grandi testimonianze di questa consapevolezza legittimano l'interrogativo con cui Giorgio Gualdrini conclude questa sua opera: *Lo riconosceranno?*

